

الواقعية وتجربة الأدب المستمرة

د. فايز زمره

لا شك ان الواقعية كمذهب أدبي أو فني كلمة جديدة ، لكن دلالتها اللغوية بمعنى تصوير الواقع والتعبير عنه فهي قديمة قدم الأدب والفن ، أي أنها كانت موجودة قبل ان يكون لها أنصار وخصوم ، فالإنسان منذ بدأ يعبر عن وجدانه ، إنما كان يتناول واقعه وواقع من حوله من الناس والأشياء ، وبعد أن تخلى الأدب عن تصوير واقع الحياة سادت الكلاسيكية ثم الرومانسية .

وفي الوقت الذي كان فيه الأدب الرومانسي يُسرف في التعبير عن نزعة الفردية ، ويخلق في سماء الخيال ، كان العلم يتقدم ويسترعي الاهتمام باكتشافاته العديدة ، ويؤسس نفسه على دعائم من التجربة والتحري والتحليل ، ويسعى بما توصل إليه من نتائج وقوانين علمية لإدراك طبائع الأشياء ، واثبات حقائق الكون . وبذلك أخذت المسافة تتباعد بين الأدب والعلم ، فالأدب يخلق في السماء بأجنحة الخيال بعيداً عن الواقع ، والعلم يعيش على الأرض مع الواقع والحقيقة ، ويسخر كل إمكانياته في تغيير وجه الحياة وتبديل مواقف الناس منها ونظراتهم إليها . وهكذا وجد رجال الفكر في أوروبا أنفسهم خلال القرن التاسع عشر أمام ذلك الواقع العلمي الغلاب ، فلم يسعهم إلا أن يؤمنوا به ، ويتخلوا عن انطوائهم وعزلتهم ، ويهبطوا من سماء الخيال إلى الأرض في محاولة للتعايش مع الواقع الذي بدأ يدب ويتحرك على سطحها . وهكذا نشأ المذهب الواقعي على أسس وطيدة من الإيمان بالعلم وتجاربه وخصائصه وتطبيقاته . وهذا يعني أنه مذهب موضوعي غير ذاتي ، يدعو إلى تسجيل الملاحظات والمشاهدات من غير أن يلونها الأديب أو الكاتب بأحاسيسه وعواطفه الخاصة ، متطلعا إلى استيعاب دقيق لما في الحادثة أو المشهد أو الشخصية من معالم خاصة وتفصيل وافية ، مع التزام نزيه لموقف الحياد أمام الحياة والأحياء . وقد ركز هذا المذهب جل اهتمامه على وصف المجتمع الإنساني وإبرازه على حقيقته في أمانة وصدق ، وفي بُعد عن الهوى الشخصي ، فهو يضع التحليل موضع التخيل ، ويحل

المنظور محلّ الموهوم ، ويعلي الواقع المحسوس والطبيعة الظاهرة على سباحات الخيال وجواذب العاطفة والوجدان .

وتجدر الإشارة إلى أنه من الخطأ الفادح النظر الى الواقعية بأشكالها وأنواعها بالمنظار نفسه الذي ننظر فيه الى الكلاسيكية والرومانسية وغيرهما ، فالخلط في اختيار الموقع الرؤيوي يؤدي حتماً الى تمويه الرؤية الصحيحة لتصنيف المدارس الفنية ، وتصنيف اتجاهات الأبعاد الفكرية في الأدب والفن ، بل من شأنه تشويه هويات هذه الاتجاهات وتلك المدارس ، وإقحام ما هو من أنواع المذاهب الفنية في نطاق ما هو من أنواع المذاهب الفكرية والفلسفية في الأدب وفي سائر الفنون الجميلة العامة . إذاً يجب فهم الواقعية على أنها اتجاهات خاصة بالرؤيا الفكرية والفلسفية عند الفنان والأديب سواء أكان كلاسيكي المذهب أم رومانسياً أم رمزياً أم غير ذلك ، فالواقعية تتصل بالمنطق المنهجي لموقف الفنان من الأحداث وتعليل الوقائع واستيعاب معنى التاريخ والحياة ، كإنسان مفكر بالإضافة الى كونه فناناً مبدعاً . وهذا يعني أنها اتجاه فكري أو ظاهرة فكرية تتجسد في الفن والأدب ، وقد تنساق في مدارسه انسياقاً ذاتياً أو موضوعياً في هذا الأسلوب التعبيري او ذاك ، لكنها تركز الى معطيات الواقع الموضوعي ، لتكوين منهج فكري ينطلق منه الفنان في نظريته الفنية الى العالم ، وهي نظرة رؤيوية تتجه اتجاهات اسلوبية جمالية في إحدى المدارس الفنية والأدبية المعروفة ، مستبطنة دائماً مفهوماً عقلياً عن الأشياء والأحداث كما يرى الدكتور ميشال عاصي .

ونحن في هذا البحث مسوقين الى دراسة الواقعية في الأدبين الغربي والعربي بشيء من الاختصار والتعمق في آن ، علماً أن مادة الواقعية او أسلوبها التعبيري ، كانت الغلبة فيه للنثر على الشعر ، وان مجالها الرؤيوي شمل المسرح والقصة والدراما وغير ذلك .

الواقعية في الأدب الغربي

إن من يتتبع سيادة الواقعية ، يرى أنها ترافقت مع التغيرات التاريخية والسياسية التي سادت اوروبا منذ مطلع عصر النهضة ، وفي رحلتنا مع الواقعية نلاحظ أشكالاً عديدة منها ، لكنها جميعاً متداخلة متشابكة بشكل لا يسمح باستقلالية كل منها في حدّ معين .

أول مظاهر تلك السيادة كانت مع رابليه الذي صوّر في بعض رواياته المجتمع الانطاعمي وأخلاقه وعاداته كما وجّه نقداً لاذعاً للذهنية السائدة في القرون الوسطى . . وتلازمت تلك المظاهر مع سرفانتس في « دون كيشوت » حيث يتّضح سعي النفس الإنسانية نحو الخير والعدالة وصراعها الحي مع عادات ذلك الزمن وتقاليد .

ولحقّت بتلك المظاهر حلقة أخرى تمثلت في حركة التنوير التي سادت في القرن الثامن عشر ، فجاء فولتير ليسخر الدراما والرواية والشعر للنضال ضدّ اعداء العلم والتقدم ، فدعا الى التسامح الديني ، والكفاح ضد الطغاة ، وإدانة التعصب وغير ذلك . فأسهمت أفكاره تلك في انبثاق المنطلق الأساسي للثورة الفرنسية .

ثم تبعه ديدرو فدعا الى ديمقراطية الفن ، وتناول الموضوعات اليومية التي تصادف الانسان العادي ، وهذا يعني أنه أكد على عرض المبادئ طارحاً طبائع الناس وتصرفاتهم جانباً ، وبذلك خطت الواقعية على يديه خطوات هامة .

وفي المقابل نجد جان لوك الذي رأى أنه على المفكر الاجتماعي دراسة البيئة المحيطة بالإنسان . كما نجد شكسبير الذي اكسب الصراع السائد في أوروبا طابعاً تاريخياً ملموساً ، وربطه بالتفاعلات الاجتماعية ، والتناقضات الموضوعية . وكان مميزاً بالتشخيص الواقعي لطبائع الناس ، وعدم الابتعاد عن الواقع في نظريته الى علاقة الإنسان بالمجتمع ، فجاء الصراع المأساوي الذي يخوضه أبطاله ملتصقاً بالواقع الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية السائدة . ويلاحظ المتبع لنتاج شكسبير الترابط السبي بين البيئة التاريخية الملموسة والإنسان كنتاج لها . كما يلاحظ ان النماذج التي اوجدها كانت سيكولوجية - تحليلية إنسانية عامة ، بالإضافة الى أنها اجتماعية تاريخية تبرز من خلالها مسيرة الأمة كلها بشرائحها العليا والسفلى . وهذه الواقعية التي ذكرت بمظاهرها المختلفة ، لا تتعدى ما يمكن أن يُسمى الواقعية البدائية او السكونية .

وتجدر الإشارة الى أن فلسفة التنوير هذه كانت بالنسبة لمفكري القرن الثامن عشر برنامجاً حاسماً لتحقيق عصر إنساني ، جاء ليحرر الانسان من الضغوطات التي أبقت أسيراً للهيمنة الاقطاعية ومؤسساتها المتخلفة . ولا شك أن حركة التنوير هذه التي وجدت لها أنصاراً في كل اوروبا ، اسهمت في تكوين واقعية أكثر جدية .

- الواقعية النقدية : كان لا بُدّ للواقعية بعد ان بلغت مرحلتها البدائية او السكونية ، أن تتخطاها الى رؤية أكثر حركية تميل الى التركيز على الواقع الاجتماعي والإنساني في محاولة جادة لتبيان ملامح البؤس المصري وظواهر الخلل الاجتماعي ، وهذا الاتجاه عُرف فيما بعد بالواقعية النقدية .

مثّلت هذه الواقعية عصرأ جديداً في تطوير الآداب العالمية لأنها جسّدت في تصويرها الناقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر ، ولاسيما بعد ان أنضجت أفكار الثورة الفرنسية مبادئ هذه الواقعية ، فعكس كتابها سمات عصرهم وعبروا عن مشاعر الناس وأفكارهم وآمالهم ، وهذا يعني أن أدب الواقعية النقدية لم يكن منفصلاً عن التقاليد الواقعية السائدة ، بل كان مكتملاً للتجربة الإنسانية معيداً خلق العالم من جديد . فالفنّ الواقعي النقدي تميّز عن غيره بخلق النماذج الواقعية ، خصوصاً أن كتابها استطاعوا تجسيد العلاقات الاجتماعية والسياسية والفكرية ، وهذا ما عجزت عنه الاتجاهات الواقعية السابقة التي اكتفت بتتبع طبائع المجتمعات والشخصيات .

كان بلزاك أول كتاب هذا الاتجاه قبل ان يستقرّ للواقعية اسمها المعروف ، فكان الفنّ عنده يسعى لانتزاع أسرار الطبيعة ، ولامتلاك الواقع المتساوي مع المعرفة . لكنّ التطور الرأسمالي لم يساعده على الإبداع ، خصوصاً بعد ان اصبح الفرد مسحوقاً امام موجة التصنيع المتنامية ، وهذا ما نلاحظه في روايته : الأمل الضائع .

وعلى آية حال فإنّ بلزاك أدرك أنّ الأدب هو تعبير عن المجتمع ، ولا سيما في بنيته الأساسية ، فلا بدّ إذاً من أن يحقق وظيفة اجتماعية هامة ، وأن يكون فاعلاً في بناء الواقع ، وبالتالي لا بد للعمل الأدبي في رأيه وفي رأي الواقعيين النقديين من أن يكون من حيث الشكل والبنية عالماً مصغراً يمكن القارئ من رؤية شاملة مختصرة ومكثفة عن الأحداث المجتمعية .

جاءت شهرة بلزاك الواقعية من عمله الروائي الواقعي الذي يصف المجتمع كما هو بفكر موضوعي وكامل على قدر الامكان دون أن يجعله مثالياً ، واذا ما احتاج الى شيء من المبالغة فما عليه إلا أن يضخم « مجموعة الظروف الصغيرة » لتبلغ حجم « كرات مثالية » ، مختاراً بين هذه الظروف العديدة ما هو جدير بعناصر الدراما ، كما عليه أن يضخم الشخص أو النموذج حتى يصل مستوى الرمز ، لكنّه لا ينسى ان يميّز بين نماذجه ، فهناك « الحقيقي الطبيعي » و« الحقيقي الأدبي » . فالأول هو غالباً شرس يصدم ذوق القارئ ويبدو له غير معقول . لذلك أوصى بلزاك الروائي ان يكون رساماً ومؤرخاً وفيلسوفاً وفناناً وأخلاقياً في الوقت نفسه ، وأن يخلق نماذجه من « الحقيقي الأدبي » . وعلى العموم فإن أهمية نتاج بلزاك تأتي من تصويره الناقد للمجتمع الفرنسي ، وكشف سلبيات المجتمع الرأسمالي من موقع مشارك فاعل في المجتمع ، لكنّ عمله بقي في إطار المكتشف الرائد .

لكنّ الواقعية النقدية لم تعثر على اسمها ومذهبها إلا مع شان فلوري الذي رفض جميع أشكال الأدب المعاصر له عدا روايات بلزاك ، وشرع في وضع مبادئ الواقعية النقدية ، منها أنّ على الروائي أن يدرس الاشخاص « الحقيقي الطبيعي » حسب تعبير بلزاك ، وأن يسألهم ويمحص أجوبتهم ويستجوب جيرانهم ، ثم يدوّن ملاحظاته . وإن كان هذا العمل قريباً من عمل العالم ، إلا أنّه يجبر الروائي أن لا يكتب شيئاً من عندياته ، وأن يكون شجاعاً في تصوير آفات المجتمع دون ان تخيفه الأصابع المتهمة له بالهدم ، ما دام يصوّر الواقع تصويراً حياً ناقداً .

وتجدر الملاحظة أنّ الواقعية النقدية النظرية كانت شعبية في اختيار النماذج ، وكانت تصوّر الحقيقة المبتدلة حسب التعبير السائد آنذاك ، وذلك لقرب النماذج الشعبية من الطبيعية والواقع الحي ، وبالتالي لصدق مشاعرها وأحاسيسها وعقوية تصرفاتها ، مما يسهل اكتناه أسرارها بسهولة ويسر .

وإلى جانب بلزاك وشان فلوري يقف فلوير ، فأصرّ على شعبية الرواية الواقعية وطبيعتها ، ورفض ان تمجّد آية قضية سياسية أو اجتماعية أو دينية . وأكثر من ذلك رفض أن تتضمن واقعيته آية قضية أخلاقية ، لأن غايتها نقل وقائع المجتمع وصورة عامّة الناس كما هي . والروائي الذي يسعى الى الكمال الفني ، في نظره ، عليه ان يبعد أفكاره وانفعالاته وتأثيراته عن العمل الذي يتقل صورته . وهذا يعني أن الفن بالنسبة لفلوير قريب من العلم ، فعلى الروائي كي يكون واقعياً دقيقاً ، أن يكون عادلاً متجرداً حذراً من الوقوع في تشابك الحياة الاجتماعية ، وهو ببقائه جانباً وانعزاله نسبياً يستطيع ان يصف بأكبر قدر ممكن من العدل الواقعية الخارجية ، كما عليه أن يلاحظ الواقعية بتواتر ليستقي منها دائماً الصفات الأكثر حرارة ودينامية .

ويتصل بالواقعية النقدية ما يمكن ان يسمّى مذهب الطبيعىّة ، وكان زعيمه زولا الذي يربطه بكتابات ديدرو وستاندال وبلزاك وفلوبير وغيرهم . لكنّ ثمة تنوع في وجهات النظر بينهما : منها ما يتعلق بالملاحظة التي يضيف الطبيعويون على فهم الواقعية النقدية ، ضرورة ان يقودها افتراض يجب التدقيق فيه بتمعن . ومنها أنّ مزاج الواقعيين النقديّين الفني الأصيل ، وفلوبير على وجه التحديد ، سمح بإحياء الفن والتقليل نسبياً من عمل الملاحظة ، لكنّ الطبيعىّة تشدّت في الملاحظة وأعلتها على الجماليّة الفنية ، لأنّ الكمال الفني في نظرها إنّما يتحقق في دقّة الملاحظة وتجرّد الملاحظ ، وبالتالي طبيعىّة الأثر الفني وواقعيته . لذلك يرى زولا أنّ كتابة قصّة كالتجربة في المعمل ، وما على القصصي إلا أن يهيم لشخصياته بيئة معينة ووراثه معينة ، ثم يقف ملاحظاً تحركاتهم الأوتوماتيكية . ومن تعاليم هذه المدرسة قول زولا : « ادرس طبائع الناس وتفاعلاتهم ، وأحلّ القوانين العضويّة كالوراثة والانتكاس محلّ المبادئ الكاثوليكية الملكية » . فزولا يرى أنّ الأدب الواقعي هو الذي يصوّر الواقع الثابت ويشخص أمراض الجماعة ، ويكشف عن العلل الكامنة وراء الظواهر التي تخضع لسلطان العلم ، وأنه لا ينبغي للأديب أن يقحم عواطفه الشخصية في الظواهر التي لم يهتد إلى تحليلها .

ولعل ما وهب الواقعية دماً جديداً ، عوامل كانت سائدة في المجتمع الأوروبي منها التطوّر العلمي والتكنولوجيا الذي أعاد الانسان الى حجمه ، فهو خاضع للقوى المختلفة وعبد للوراثة والبيئة ، بعد أن أوصلته الرومانسية الى مصاف البطولة . ومنها الأحوال المعيشية القائمة على التنافس والتطاحن وإفلاس المبادئ الدينية ، واشتداد الكفاح ضد الفوارق الطبيعىّة . فإذا بالواقعية النقدية والطبيعىّة تسعى طلباً للحقيقة الواقعيّة الواعية . ونتج عن ذلك أنّها تشعبت باتجاهات ثلاثة : تصوير القبح والبشاعة والاهتمام بالتفاصيل التافهة ، ثم العناية بالفرد العادي « الحقيقي الطبيعي » لا بالنموذج « الحقيقي الأدبي » ، وأخيراً السعي لنقل الحقائق كما هي في الحياة دون تغيير أو تحوير . لكنّ الواقعية الدليعية كان لها خصوم كما كان لها أنصار ، فهاجسها خصومها لمبالغتها في مطابقة الواقع بحيث يكون صورة طبق الأصل ، ولما اشتملت عليه بعض أعمالها التطبيقية من وصف للبشاعات والشذوذ والأمور الغريبة .

وما يهمننا قوله إن الواقعية حتى بعد أن تخطت مرحلتها البدائية أو السكونية ، ووصلت الى ما يسمى بالواقعية النقدية والواقعية الطبيعىّة ، لكنّ أبعادها الفكرية بقيت عاجزة عن أن تتجسد في بناء فلسفي متكامل ، وقاصرة عن أن تكون رؤية فكرية إيجابية متماسكة ، ورؤية منهجية تلمّ بالواقع الاجتماعي إلماً شمولياً .

- الواقعية الاشتراكية : أوجدت الواقعية السكونية والنقدية والطبيعىّة بناءً نقدياً قائماً ، أخذ يرتفع تدريجياً بعد أن اتجه أنصار الفن للحياة بالواقعية نحو الاستهداف ، ورأوا انه لا بدّ لتصوير الحياة من هدف ، فتصوير الشيء على حقيقته أمر مسلّم به عند الواقعيين الهادفين ، كما هو غرض مهم عند الواقعيين المصوّرين ، ولكن رؤية الشيء تختلف ، فأصحاب التصوير يرون الأشياء بطريقة حسية ويسجلونها تسجيلاً قد يكون بارع

التصوير ، في حين يراها ذوو الأهداف رؤية حسّية فكرية ثقافية ، ويؤلفون من ألوانها المختلفة ما يعطي دلالة ويؤدي رسالة .

والواقعية الهادفة لا تسعى لتحقيق متعة تسرّ وتبهج ، ولا تصوّر سيرة حياة منفصلة عن واقع الجماعة واهتماماتها ، بل تسعى لتصوير سيرة جماهيرية شعبية ، أو بيئة مجتمعية موصولة بما يحصل في العالم الأوسع .

وارتفع البناء مدماكاً جديداً مع الواقعية الواعية التي تنظر الى الانسان لا على أنه صورة ترسم للمتعة او التسلية ، بل باعتباره كائناً اجتماعياً متطوراً ، وأن تطوره يكون بتحسين واقعه ، وتهيئة الفرص لكي يستكمل سعادته في الحياة ، فالواقعية هذه تصوّر الواقع لا لتهدمه أو تنتقده فحسب ، بل لتحاول تطويره وبناء من جديد .

لكن ذلك البناء أخذ بالتكامل على يدي الجمالية الماركسية ، بل قل الواقعية الاشتراكية . فالجمالية الماركسية تقع عقب الجمالية الهيغلية التي يدور تفكيرها حول مشاكل المضمون ، بيد أنها حوّلت الفكرة التي يلجأ اليها مضمون الفن لدى هيغل الى كائن اجتماعي ، فألمست في خطر دائم لأنها تستسلم لآغراءات اجتماعية أولية . فقيمة النتاج الفني تجد نفسها مختلفة تماماً في الجمالية الماركسية ، ولاسيما أنها قليلة الاهتمام بالمعطيات القومية والجغرافية والعرقية ، أي بكل ما لا يدخل في مخطط اقتصادي بحث ، ولا تقتصر على مجرد نظرة اقتصادية واجتماعية للواقع ، بل تسعى الى أن تشمل الواقع الإنساني في مجال إجمالي كلي . وهي تقيم ، في تبادل خصب ودينامي ، العلاقات المعقدة بين النتاج الفني والواقع ، باسم ذلك المبدأ المنافي لكل عقيدة ، أعني مبدأ العلاقات بين الشكل والمضمون . وهكذا فإنّ الجدلية عوضاً عن أن تضع النتاج الفني في موضوع وشكل محددين ، توهم كل نتاج في بعدم الانحياز ، وهي لا تعرف سوى الصيرورة والتاريخ والوثبة .

وتتطلب الجمالية الماركسية من الجدلية ان تحقق الوحدة الصعبة ، بل المستحيلة ، بين الزمني والأزلي ، بين القيمة التاريخية والقيمة المطلقة ، بين الحقيقة النسبية والحقيقة الكلية ، فتخضعها في الوقت نفسه للتجربة ، ولهذا يبدو أنّ « علم الفن » يشغل مكاناً مرموقاً في صميم المذهب الماركسي ، فقد أعلن غوركي : « أنّ الجمالية هي أخلاقية المستقبل » ، في حين أعلن روجيه غارودي : « أن إدراك الجمالية هو محل تفسير الماركسية » ، بيد أن جورج لكتش اختار عمداً مجال الجمالية لاستعمالها في تجديد الجدلية الماركسية وجعلها تحيط بأبعاد معضلاتنا الحاضرة .

فالجمالية الماركسية تفتح الباب على مصراعيه أمام المخيلة التي تستبق الأمور والاحلام المحررة التي لم تن الإنسانية تنهدهد بها خلال العصور ، فتمكن أخيراً أن تلعب دورها الحقيقي في مجتمع اشتراكي قائم ، وتجعل الضمائر النائية بطبيعتها متيقظة دائماً ، وتشدّ الإرادات بلا انقطاع نحو مستقبل دائم متجدّد وتكشف للبشر عن كيانهم المتغير والمستمر .

وفي لمحة تاريخية موجزة للواقعية الاشتراكية ، نجد أنّ ماركس اعتبر بلزاك اعظم ممثل للواقعية ، لأنه صوّر

المجتمع الإنساني تصويراً مدهشاً ، رغم أن عواطفه كانت مع طبقة النبلاء ، لكن نقده كان لاذعاً ومريراً لتلك الطبقة التي يعطف عليها . أما انجلز فيرى أن الفكرة المادية التاريخية تمثلت في الانتاج او في اعادة الانتاج في الحياة الواقعية ، وهذا يعني أن الواقعية قد تثبت رغماً عن آراء المؤلف نفسه . وأما لينين فيرى أن الفن يعكس الحقيقة الاجتماعية ، فالفن للشعب ويجب ان يكون بحيث يفهمه الشعب .

أما ستالين وغوركي فهما اللذان يتقاسمان أبوة الواقعية الاشتراكية ، بيد أننا لا نستطيع ان نحدد بدقة سهم كل منهما في تكوينها ، لكننا نعي أن ستالين فرض باسم الواقعية الاشتراكية ، وهي تعبير نحتته بنفسه ، على الفن قواعد صارمة ، وصرح أن على الكتاب السوفييت الذين يملكون مذهباً علمياً قائماً ، أن يعتبروا انفسهم كمهندسي النفس البشرية . في حين أن غوركي يصور لنا في نتاجه الأدبي حدود تلك الواقعية ففي مسرحية « الأعداء » يعارض الرأسمال الطاغوي أكثر من معارضته لأفراد وغماذج معينة . وفي رواية « الأم » يضع الأسس المثينة لأدب اشتراكي بحصر المعنى ، فإن صراع الطبقات يُعرض فيها في عُريه التام . وتدور أحداثها حول أم أحد العمال التي أحبت ابنها حباً أمومياً صادقاً ، لكن حبها ازداد وتعمق حين أصبح الابن ثورياً ، ولم تلبث ان ورّعت حبها على رفاقه في الثورية ، فأصبحوا كائناتها ، وبتأثير عملهم السياسي أصبحت الأم ثورية مثلهم ، وكلفت بمهام ثورية مختلفة ، فحب الأم لولدها توزع على رفاقه ثم على العمال الذين يسعون من اجل نشر مبادئ اشتراكية .

ومن منطلق الدعوة الى الثورة كتب غوركي مسرحية « في القاع » ، فالقاع مكان تحت الأرض يرتاده خليط غريب من النفايات البشرية بينهم اللص والمقامر ، السكر والقاتل ، الممثل الفاشل ، البارون الذي خانته الحظ فانحدر من القمة الى القاع ، والفئة التي تطالع الروايات فتتمثل نفسها محاطة بالعشاق . ولم يشأ غوركي أن تخلو هذه الجماعة الغريبة من أناس فيهم بقية من الفضيلة التقليدية فضم اليهم سمكرياً يأبى أن يأكل خبزه إلا بعرق جبينه ، وصانع قبعات واسكافياً ومتعبداً في نفسه شيء من الاشرار الصوفي . ومن هذه الشرذمة التائهة التي لا يجمع بينها غير سقف القاع فضلاً عن البؤس والحرمان والنقمة على المجتمع ، يخلق غوركي نموذجاً جديداً ومجتمعاً جديداً .

وفي قاع غوركي هذا نفهم رأيه في أن الواقعي الحقيقي هو الذي يخلق النموذج والشخصيات ، وواقعيته هي قدرته على أن يستخلص من عشرين عاملاً أو خمسين موظفاً ما فيهم من صفات مجردة وعادات وأذواق وحركات ، ثم يخلق منها جميعاً موظفاً جديداً او عاملاً آخر . ومن نتاج غوركي مجتمعاً وسائر نتاج الواقعيين الاشتراكيين ندرك أهمية ما يمكن ان يسمى الواقعية الهادفة أو البانية التي تتجاوز نطاق الهدم الى البناء ، ترفع الإنسان فوق مستوى الحالات الخاصة وتمرره في أغلال الواقع المتضخم ، وتفهمه أنه سيد ذلك الواقع . ويرى غوركي ان هذه الواقعية لا يمكن ان توجد قبل ان يوجد الخلق الاشتراكي ، لأنها واقعية قوم يبنون العالم من جديد ، وهي لا تكون الا انعكاساً للحقائق المتصلة بالكفاح العمالي في ذلك النظام نفسه ، وهي واقعية ايجابية دائمة ، منغرسه في أسس الحقيقة السوفييتية ومهمتها توكيد الاشتراكية من خلال تصوير الحقائق والناس والعلاقات في دنيا العمل والكفاح .

والى جانب غوركى وغيره لا بأس ان نذكر برثولت برشت صاحب المسرح المعروف باسمه ، فهو يرى أنه لا يجوز ان نضع تعريفاً ثابتاً للنهج الواقعي في الأدب ، لأن ديناميته تكمن في بعده الجدلي ، وتتجاوز الأطر الجامدة . فالواقع يتغير باستمرار شكلاً ومضموناً ، وعلى هذا فالظاهرة الأدبية ليست كياناً مستقلاً يتجدد في ذاته وفي اتساقه الداخلي وحرفيته كنص ثابت وحسب ، بل ترتبط بمكانها وزمانها ، أي بالسبب التاريخي الذي أنتجها . ونتيجة لذلك فإنّ العمل الفني الذي لا يمتلك الواقع ولا يسمح للقارئ بامتلاكه ليس عملاً فنياً .

وتجدر الإشارة الى ان الواقعيّة الاشتراكية تتطلب من الفنان تصويراً صادقاً وملمساً تاريخياً للواقع في تطوره الثوري ، وعليه أن يسهم في التغيير الايديولوجي وتربية العمال تربية اشتراكية تتطلب من الكاتب انخراطاً كلياً في المثال الاشتراكي الذي أحبه وسعى الى تقدّمه ورفعته .

ومن المفيد أن نختم هذه العجالة بمقارنة سريعة بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية . فالواقعية النقدية تعرض لجوانب الشر في النفس الانسانية وتصور المجتمعات والنفوس المترفة تصويراً ناقداً فقط دون ان تقترح سبلاً اصلاحية ، أي أنها تحمل معول الهدم تحطم العادات والتقاليد السائدة في المجتمع . بالإضافة الى أنها تتمحور حول الفردية البائسة ، غير قادرة على تغيير صورة المجتمع لأنها لم تلتحم مع القوى القادرة على التغيير ، فيتبني تمردها باليأس او بالخضوع ، أو الى وضع سلبى أو أقله مطاوع . في حين أنّ الواقعيّة الاشتراكية لا تكتفي بوصف الشر والفساد ونقد المجتمع ، بل تحمل معول الهدم بيد ومعول البناء بيد لتقيم مجتمعاً اشتراكياً يرعى مصالح العمّال والكادحين ويسعى الى إحلال الفردية الاشتراكية التي تلاهت في عمل جماعي غايته التقدّم الإيجابي المتفائل .

الواقعية في الادب العربي

من المتعارف عليه ان الشعر الجاهلي يمثل الحياة الجاهلية تصويراً واقعياً ، سواء أكانت المعلقات سبعاً أو عشراً ، وسواء أكانت حقيقية ام متحلة كلياً او جزئياً ، وسواء اكان بعض شعرائها الذين نسبت اليهم حقيقيين ام خياليين . فالمتفق عليه ان تلك القصائد تصور الحياة العربية قبل الاسلام تصويراً يكاد يكون فوتوغرافياً واضحاً ، لا مجال للشك في صوابية تصويره للواقع . ففي كل كلمة من كلماتها ، بل وفي كل حرف تجد جفاف البادية ، ووحوشها ، وشعابها ومناخها وترمق قبائلها وطباعهم وحروبهم واياهم وصفاتهم كالكرم والشجاعة والضيافة وقرى الضيف . ونحس احساساً حياً بحبهم وحكمتهم وبكل سماتهم الحياتية الخاصة والعامة . وهذا يحدو بنا الى القول ان ادباً في العالم القديم لم يكن اكثر واقعية من شعرنا الجاهلي ، قبل ان يصبح للواقعية فلسفة او حتى اسم ومدلول كما نفهمها اليوم .

وفي رحلة سريعة موجزة مع الأدب العربي نراه لم يتخلّ ابداً عن واقعيته ، فعلى سبيل المثال لا الحصر - وهذه بديهة معرفية فكرية - نجد ان المدارس الغزلية في العصر الاموي تعكس واقع الحياة اللاهية ، كما ان نقائص جرير والاختل والفرزدق تعكس واقع الانقسام السياسي والحزبي آنذاك . وهذا ايضا شأن الادب

العباسي، فأدب الجاحظ يعكس واقع المجتمع من بخل وتقتير وقلق دائم، وأدب ابن المقفع يعكس واقع الخوف وانتظار الموت ومحاولة الهروب منه. وشعر أبي نواس يعكس واقع المجنون والخلاعة والفساد، وشعر المتنبي يمثل ما تبقى للإنسان العربي من فضيلة وتعال مع طموح جامح للحكم والامارة. وحتى الأدب الذي نشأ في كنف الحكم العثماني، نجده يعكس واقع الانحطاط والتشردم والفساد والظلم الذي عانى منه الانسان العربي.

هذا من وجهة الواقعية، اما من وجهة المحاكاة، فان الأدب العربي يعتبر محاكاة للأدب الجاهلي في واقعيته او هو ما يسمى بالأدب الاتباعي مقابل الكلاسيكية الاوروبية التي جاءت نتيجة لمحاكاة الأدب اليوناني القديم.

ومع عصر النهضة العربية برزت حركة الترجمة كواسطة لنقل التيارات الأدبية والفكرية من لغة الى لغة، فتعرف العرب على المستجدات الفكرية والحضارية التي عرفها الغرب، وكان منها مبادئ المدرسة الواقعية في الادب. وتتلخص الواقعية الادبية في استعارة الشكل الادبي الغربي لمضمون عربي قومي، فكان الشكل هو البناء القصصي بأنواعه القصة القصيرة والرواية والمسرحية، والمضمون يبدو في ابراز الشخصية العربية وتصوير البيئة العربية والتعبير عن الانسان العربي بمشكلاته وتطلعاته، لكن الشعب كقوة فاعلة لم يظفر بنصيب كبير في هذا الاتجاه لا في الشكل ولا في المضمون. لكن ألفاظ بعض كتابنا الواقعيين كانت لا تخلو من تأثير الحياة الاجتماعية، انها اشبه بمدخرات كهربائية ينبثق منها النور ويضيء طريق الشاعر في مهمة الانفعالات والمنازع، يقول نزار قباني: «العواطف والافكار تراث عاطفي اجتماعي انساني يحمل سعال ابي ونداء امي وشجار صبيان حارتنا وطققة خشب الشوح في مخبز ضيعتنا وشكوى مزاريب بيتنا القديم التي لا أبيعها بسمفونيات الدنيا مجتمعة».

ومن الأدباء العرب الهادفين من يرى ان الأدب يجب ان يتقيد بالغايات الاجتماعية والخلقية، وان الاديب لا يستطيع ان يتحرر من قيود الواقع الذي يعيش فيه، واذا تحرر منها هام في بيداء الوهم وكذب على نفسه وعلى الناس. فالخيال الشعري انما هو خيال واقعي، والشاعر لا يغني الا لسمع الناس صوته. ان اوتار قيثارته مشدودة بعواطف الجماهير، وهي تعبر عن افكارهم ومنازعهم وتصور يؤسهم وشقاءهم، وتردد احزانهم وافراحهم، وتبين عن تطلعاتهم الى المثل الاعلى وسموهم الى السناء. فالشاعر الحقيقي لا يغني الا اذا أحس بحاجة الى الغناء، ولا يبدع الا اذا أحس بالامتلاء، ولا يفرغ كأسه الا ليملاها. والاساس في ذلك كله ان يحس الشاعر بالامتلاء، وان يفرغ ما في نفسه ليفرج عنها، ولولا الحياة الاجتماعية لما شارك الناس الأهم، ولا احس بالحاجة الى افراغ كأسه، فاذا لم يتصور جمهوراً ينجيه او خليلاً يخاطبه، او شخصاً يحمره من نفسه ويثبه شوقه والآمه، لم يفرج عن نفسه. الشاعر الهادف يعيش لغيره لا لنفسه، وكلما فكر في الناس وشاركهم في آلامهم وأحزانهم وسع دائرة حياته واغنى نفسه، واحاط بالكون والانسانية. والاديب ايا كان اتجاهه لا يستطيع ان ينسلخ عن الواقع المادي والاجتماعي الذي يعيش في ظله، ومن العبث القول باستقلالية الاديب عن الاهداف الاجتماعية، فللادب رسالة لا بد له من تأديتها، وهذه الرسالة تقوم على تبديد الفساد والظلام وإفاضة الخير والنور.

إن لمذهب الالتزام في أدبنا الحديث انصاراً لا يألون جهداً في الدفاع عن مذهبهم، فهم يريدون ان يكون الادب وسيلة من وسائل البناء شريطة ان تتصل جذوره بالحياة الواقعية، وان يسمو بشماته الى حياة مثالية يهيئ فيها للناس اسباب الحرية والسعادة، وهم يرون انه من الخطأ ان ينصرف الاديب عن نقد الحياة الانسانية وما يعتورها من ظلم وفساد الى الحديث عن العواطف والنزوات والاهواء، والهرب من الحياة والتلهي بوصف الانهار والبحار: والتغني بالرياض والأزهار وغير ذلك. فالادب الصحيح هو في نظرهم الادب الايجابي الذي لا يهدم الا لبني ولا ينتقد إلا لينثى، لا بل هو الادب الذي يتطلع الى المثل العليا الانسانية، يستمد منها قوة يبدل بها الواقع الزاخر بالخطوب والألام. وبعبارة أخرى هو الادب الذي يصف ما هو كائن ويدعو الى ما يجب ان يكون، او الذي يدعو الى تحسين الواقع وإعلاء القيم الانسانية.

وفي تجوال سريع مع الواقعية الحديثة في الادب العربي نجدنا امام تجربتين: كنماذج للواقعية العربية اولاهما في مصر، وثانيهما في البلاد الشامية، دون ان يعني ذلك انفصالهما، بل على العكس فهما تتفاعلا وتتعاظدا وتتم احدهما الاخرى.

فمصر سبقت ما عداها من البلاد العربية في السير في الاتجاه الواقعي، وكان ادباؤها يطلقون على الواقعية «مذهب الحقائق». ولعل اقدم كتابة عربية في الاتجاه الواقعي ما كتبه محمد لطفي جمعة في مقدمة قصته الطويلة «وادي الهموم» التي اصدرها في سنة 1905 م، يقول: «واما طريقة كتابة الروايات الحقيقية (ويقصد الواقعية) فهي ان يلبس الكاتب ملابسه ويتزيّا بغير زيه، ويتجول في الطرق والأزقة، ويدخل المجتمعات والمحطات، ويرقب حركات الناس... ويبقى طول ليلته هائما في الطريق يدرس الأخلاق والطبائع والعادات... لم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها كل ما رآه وسمعه». فمحمد لطفي جمعة يستحث الاديب على ان يدرس المجتمع بعمق ويصور الواقع تصويراً حياً، لكن قصته لم تستكمل سمات الواقعية ولم تنوفاً لها خصائصها.

وفي سنة 1917 م نشر محمد تيمور في جريدة السفور قصته «في القطار» فاختار اشخاصاً من انماط مختلفة اجتمعوا في احدى عربات القطار، واجرى بينهم حديثاً تناول السبيل الأفضل لإصلاح الفلاح، يقول الشرقي احد ابطال القصة «يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقي الفلاح الى مصاف اسباده... فالحلاج الناجع لتربيته هو السوط الذي لا يكلف الحكومة شيئاً. اما التعليم فيتطلب اموالاً طائلة، فالفلاح لا يذعن الا للضرب لأنه اعتاده من المهدي الى اللحد». فمحمد تيمور يطرح قضية الأمية والتعليم، ويدرس تفكير الحكام المتخلفين او الذين لا يهمهم سوى الغنى المادي، غير آبهين بالغنى الفكري والتقدم الحضاري. وإلى جانب محمد تيمور وقف كل من عيسى عبيد وطاهر لاشين وغيرهما فكان نتاجهم نماذج حية للواقعية الاجتماعية التي بدأت تشخص الامراض الاجتماعية في محاولة لإعطاء الدواء الشافي.

ويبدو ان اهم رواد الواقعية في مصر من حيث الكتابة النظرية والإبداع الفني هو عيسى عبيد المتوفي في سنة 1923 م، يقول: «فأدب الغد سيقام في عرفنا على دعامة الملاحظة والتحليل النفسي الراميين الى تصوير الحياة

كما هي بلا مبالغة أو تقصير، أي الحياة العارية المجردة وهو ما يسمونه ادب الحقائق ». وهكذا فإن ملامح الواقعية بدأت تظهر في مجال القصة القصيرة على يد محمد لطفي جمعة وعيسى عبيد، كما أنها اخذت تظهر وتستكمل في مجالي القصة الطويلة والمسرحية على يد كل من توفيق الحكيم وإبراهيم عبد القادر المازني وطه حسين وظاهر لاشين، ثم على يد كل من نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبدالله واحسان عبد القدوس وسهيل ادريس وغيرهم. ولكن قبيل الحرب العالمية الثانية انحسرت موجة الواقعية وحلت محلها الرومانسية التي رمت الى المهروب من الواقع بعد اليأس من تغييره، ثم بدت ملامحها تظهر مجدداً بعد الحرب فكانت الولادة الثانية، بعد ان كانت الولادة الاولى بعيد الحرب العالمية الاولى.

هذا في مجال القصة، اما في مجال الشعر فكان حظ الواقعية ضئيلاً، ولعل مرد ذلك لان طبيعة الشعر اقرب الى الخيال والتصوير البعيد عن الواقع، وخصوصاً في مصر، اما في السودان مثلاً فكان الميل الى الواقعية في الشعر اقوى حيث نجد الالتزام السياسي والقومي سائداً في التعبير الشعري، مما اكسبه حيوية في هذين البلدين وجذب اليه جمهوراً كبيراً من القراء والمستمعين.

وعلى اية حال فان الجانب الأكبر من أدبنا الواقعي كان إما أدب شعارات « هاتف »، وإما أدب لوحات يصور ولا يهدف طبقاً للواقعية الطبيعية. والملاحظ ان الادب « الهاتف » يتقهقر امام الاستنكار العام، وادب اللوحات « الفوتوغرافيا » خطير في حياتنا الادبية لان الواقعية كانت عقيمة ولاسيما من الوجهة الاجتماعية.

واما الواقعية الطبيعية التي قامت في الغرب على التحليل والثقافة العلميين، فانها كانت سلبية عندنا خلوها من الغذاء العقلي والى ما فيها من « فقر دم » يجمدها ويوقفها عن مسار التقدم الاجتماعي، وخطرها يأتي من قصورها على الوصف دون الدخول الى عالم البناء العملي. اما الجانب الأقل من النتاج الواقعي فهو الأدب الهادف الذي يناط به الأمل في كفاح لدرء ما يعيق تقدمنا، ورغم ذلك فان ملامح واقعية هادفة بدأت تطل رأسها وخصوصاً في السياسة والاقتصاد والاجتماع وغير ذلك.

وبالانتقال الى تلمس الثورة في الادب العربي نجد ان للثورة مفهوماً رئيسيين اولهما ثورة الادب على نفسه، خصوصاً عندما يرى عقم الألوان الادبية السائدة، او ركودها وقصورها في التعبير عن اهتمامات العصر، وثانيهما التعبير عن الثورة السياسية سواء في التمهيد لها، او في متابعة خطواتها في تحقيق اهدافها القومية والاجتماعية. وفي ما يتصل بالمفهوم الاول نرى ان الواقعية في اوائل هذا القرن ثارت على اساليب الكلاسيكية، وعلى اساليب الرومانسية. وفي ما يتصل بالمفهوم الثاني نجد ان الواقعية العربية دعمت ثورة 1952 في مصر كما دعمت غيرها من الثورات في الوطن العربي سواء في التمهيد لولادتها كقصص نجيب محفوظ التي انتهت بالثلاثية فاومأت الى الثورة من بعيد، ومنها ما استل النقد كأسلوب ثوري كقصة « ارض النفاق » ومسرحية « وراء الستار » ليوسف السباعي الذي صور فيها مهازل الاحزاب السياسية والانتخابات والصحافة

وغير ذلك، ومنها رواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرفاوي، و « مسمار جحا » لعلي احمد باكثير. وبعد الولادة شارك الادب العربي في الثورة على الاوضاع القديمة منها رواية « أنا الشعب » لمحمد فريد ابو حديد، و « الشارع الجديد » لعبد الحميد جودة السحار، و « ردّ قلبي » ليوسف السباعي و « شيء في صدري » لإحسان عبد القدوس، ومسرحية « الصفقة » لتوفيق الحكيم وغيرها. وهذه كلها صورت الواقع المصري كما كان قبل الثورة. لكن غيرها تناول احداث ما بعد الثورة منها روايات « نادية » و « جفت الدموع » و « ليل له آخر » ليوسف السباعي، ورواية « السمان والحريف » لنجيب محفوظ، ورواية « لا شيء يهم » لإحسان عبد القدوس، ورواية « اصابنا التي تشرق » لسهيل ادريس، والملفت للنظر ان محصول الشعر الثوري بعد الولادة، كان اوفر من المحصول القصصي، في حين كان النقد متخلفاً عن ركب القصة والشعر. ولكن كل ذلك نتاج لم يصل الى مستوى الادب الهادف او الواقعية الاشتراكية بمعناها الدقيق.

وأما في لبنان وسوريا فان مرحلة الثلاثينات تعد فترة حاسمة في تاريخ الرواية الواقعية عند العرب، وخصوصاً حين وعى بعض أدباء لبنان تخلف الأدب اللبناني عن شقيقه المصري، فكان هذا الوعي انطلاقة جديدة للقصة اللبنانية التي بدأت تستكمل شخصيتها وتتميز بخصائص معينة، ولاسيما بعد أن أصدر توفيق يوسف عواد في سنة 1939 م رواية « الرغبة ».

ويلاحظ المتأمل في روايات المرحلة الاولى التي تشكل بواكير الواقعية في بلاد الشام، انها سارت باتجاهين: اولها ما يمكن ان نسميه الواقعية الاجتماعية كـ « مكاتيب الغرام » لحسيب الكيالي، و « الخندق الغميق » لسهيل ادريس. وثانيها: الواقعية السياسية كروايتي « لاجئة » و « عامان » لجورج حنا. وفي هذا الاتجاه تشير الى ان من أوائل القصص القصيرة الواقعية، تلك التي كتبها ميخائيل نعيمة ونشرها في بعض المجلات العربية في المهجر، ثم جمعها واصدرها في كتاب بعنوان « كان ما كان »، وما يذكر ان نعيمة اتصل بالأدب الروسي اتصالاً مباشراً وتأثر باتجاهه الواقعي.

ويمكن للمتتبع للواقعية الاشتراكية في البلاد العربية عموماً، وفي بلاد الشام خصوصاً، انها لم تتطابق مع مثيلتها في العالم. ذلك لأن لكل بيئة ظروفها السياسية والاجتماعية التي تحكم ظهور مثل هذا المذهب، وتحدد سماته المميزة. كما انها لم تشكل تياراً واضح المعالم محدد القسمات، بل بقيت في اطار البدايات، ولاسيما في المرحلة الاولى التي امتدت منذ اواخر الثلاثينات حتى سنة 1967 م وبقيت حيّة خجولة في المرحلة الثانية التي تلت ذلك التاريخ.

ففي المرحلة الاولى للواقعية الاشتراكية في الأدب العربي، نجد فواصل زمنية بين ظهور الرواية والأخرى، فالرغبة لتوفيق يوسف عواد صدرت في سنة 1939 م، والمصابيح الزرق لحنا مينة صدرت في سنة 1954 م، وذلك على سبيل المثال لا الحصر. كما ان كتاب هذه المرحلة تحكمت فيهم الحدود البيئية الضيقة، فحنا مينة في « المصابيح الزرق »، واديب نحوي في روايته « جومي » اكتفيا بوصف الاحياء الشعبية في بعض المدن السورية. ثم اتسعت الحدود لتشمل القرية السورية كما في رواية اديب نحوي « متى سيعود المطر » التي صدرت

في سنة 1960، او لتشمل القرية اللبنانية، كما في رواية الرغيف، واتسعت الحدود ايضاً لتشمل مدينة اللاذقية كلها، كما في رواية حنا مينه «الشرع والعاصفة»؛ واتسعت كذلك مع فارس زرزور - في روايته «لن تسقط المدينة» و «حسن جبل» اللتين نشرتا في الصحف في سنة 1962 م وصدرتا في سنة 1969 م - لتشمل معظم أجزاء سوريا باحيائها الشعبية ومدنها وقراها التي وقفت تقاوم الاحتلال الفرنسي بعناد حتى تم الجلاء عن سوريا.

لكن موضوعات تلك الروايات تناولت الاحداث السياسية الكبرى وانعكاساتها الاجتماعية على البيئة الشامية. فرواية الرغيف سجلت اهم الاحداث السياسية والاجتماعية التي طرأت على قرية «ساقية المسك» اللبنانية، في ظل الاحتلال التركي، كما سجلت بعض احداث الثورة العربية الكبرى، وتوقفت عند رحيل الجيش التركي عن الديار الشامية. و «المصاييح الزرق» و «الشرع والعاصفة» رصدتا اثر الحرب العالمية الثانية واجتياح الجيوش الفرنسية لبعض احياء اللاذقية في الرواية الاولى، وللمدينة كلها في الرواية الثانية. و «متى يعود المطر» درست تطبيق القوانين الاشتراكية - في اثناء الوحدة السورية المصرية - على حياة الفلاحين، حيث تزعم «ابراهيم العمر» الفلاحين في قرية «التل الاسود» المشرفة على حلب، واستطاع ان يفقد معركة الاصلاح الزراعي ضد بعض الرجعيين والاقطاعيين والانتصار عليهم. و «جومي» سجلت تجربة الانفصال في سنة 1961، واثر ذلك في حي «باب المقام» الحلبي القديم، وتصدي الاهالي هناك للقوات الانفصالية بحجارة شواهد القبور.

ويمكن القول ان فترة الخمسينات شهدت منذ مطلعها حتى اوائل الستينات جهوداً روائية تشير الى بداية الاتجاه نحو الواقعية، مع اختلاف في زاوية الرؤية انعكس على هذه الجهود سلباً او ايجاباً من الناحية الفنية. فالروايات التي ظهرت في هذه الفترة تشير الى ضبابية الرؤية الفنية عند بعض الكتاب، وهذا سينعكس بصورة تلقائية على اعمالهم. اما الفترة الممتدة من اواخر الخمسينات الى منتصف الستينات، فشهدت بعض الجهود الروائية التي لها سمات خاصة، وقد غلب على العديد من الروايات التي تنضوي تحت لواء الواقعية النقدية الموضوعات السياسية ذات الطابع المحلي.

لكن الواقعية النقدية في الرواية الشامية تلتقي مع الواقعية الأوروبية في نقد الاوضاع المتردية كل في بيئتها، وتفترقان في أن السلفية، وسيطرة الآلة اللتين هيمنتا على الحياة الأوروبية، لم تكونا موجودتين بنفس القوة والفعالية في البيئة الشامية، حيث بقيت الأصالة الشرقية والاعتماد على الفرد بفعالان بقوة في المجتمع الشرقي.

واذا اردنا ان نقارن بين الروايات التي صدرت قبل الخمسينات وبعدها، نجد ان «شخصيات» السفوح من فلاحين وعمال ومن والاهم كانت ثانوية في الاولى رئيسية في الثانية، كما ان كتاب الروايات الاولى ركزوا الضوء على شخصياتهم في الداخل، بينما كتاب المرحلة الثانية او كتاب الواقعية الاشتراكية اتجهوا الى ما يشبه التوازن في التركيز على الشخصيات من الداخل والخارج، وتعبير اذق فان كتاب المرحلة الاولى لم يولوا الناحية النفسية لشخصياتهم ما أولاها كتاب الواقعية النقدية في المرحلة الثانية.

ولم يكن اهتمام الأدباء العرب بالواقعية الاشتراكية وليد الصدفة، فالحزب الشيوعي بدأ نشاطه السياسي في بلاد الشام عبر الثلاثينات، وازداد نشاطه قبيل الخمسينات ونشطت معه حركة الترجمة عن الادب الروسي، وقد لاحظ مراسل «الآداب» في دمشق انه في اواخر سنة 1953 م اصدرت «دار اليقظة» خمسة كتب روسية مترجمة من بين ثمانية، وقد لاقت هذه المترجمات اقبالاً من خلال نفاذها سريعاً من المكتبات. يضاف الى هذا ان فترة الوحدة بين مصر وسوريا من 1958 - 1961 م فتحت الباب على مصراعيه للفكر الاشتراكي، كما ان الاحزاب السياسية كانت تمارس نشاطها في سوريا قبل قيام الوحدة، ناهيك عن القوانين الاشتراكية التي طبقت في ظل هذه الوحدة.

وهكذا تبدى لنا أهم ملامح بدايات الواقعية والاشتراكية الشامية، التي تمثلت في الفواصل الزمنية التي انعكست على روايات هذه المرحلة، كما أنها تشير الى ضعف هذا التيار في مرحلة الخمسينات حتى اواخر الستينات. كما تمثلت في غلبة الرؤية السياسية على الموضوعات الاخرى، رغم انها جميعاً استلهمت الواقع المحلي لكل كاتب. يضاف الى هذا ان معظم شخصيات هذه الروايات، ينتمي الى الطبقات الشعبية التي تتخذ مكان الصدارة دون التركيز الشديد على هذه الشخصيات من الداخل. ولا نستطيع أن نقول ان هذه الروايات قد غلبها التشاؤم، شأن روايات المرحلة السابقة او روايات الواقعية الأوروبية، كما لم ينبلها التفاؤل شأن الواقعية الاشتراكية. وانما جاءت خليطاً من التقيضين تبعاً للموضوع الذي تطرحه كل رواية، وظروف الواقع الذي تعكسه رؤية كل كاتب. ونشير الى ان بعض الكتاب حاول لي عنق الواقع، ليتساق مع رؤيته السياسية، مما جعله ينحرف في بعض المواضيع الى الدعائية التبشيرية، غير ان هذا التيار المتقطع سيشهد بعد سنة 1967 م مزيداً من الاتصال، بحيث تختفي الفواصل الزمنية بين الروايات، كما سيشهد مزيداً من الانتاج من خلال نشاط بعض روائي هذه المرحلة، واقبال اقليم جديدة على ميدان الكتابة في الواقعية الاشتراكية.

وبعد نسخة حزيران 1967 م، تجاوز بعض الكتاب النظرة السطحية، وحاولوا تجسيد الاسباب الحقيقية التي ادت الى وقوعها والسبيل الى الخروج منها، فظهرت بعض الروايات التي تصور الواقع الفلسطيني في الارض المحتلة وخارجها منها «سنوات العذاب» هارون هاشم رشيد، و«ناسف الجسور» لعاطف احمد الحلوة

اما الروايات التي تمثل الرؤية الواقعية النقدية والتي تناولت موضوع النكسة فهي كثيرة، وتختلف في رصد ابعادها ونتائجها. فرواية «قارب الزمن الثقيل» لعبد الغني حجازي، ورواية «فارس مدينة القنطرة» لعبد السلام العجيلي ارجعتا اسباب الهزيمة الى اسباب عسكرية، في حين ارجعتها «انت منذ اليوم» لتيسير سبول، و«عودة الطائر الى البحر» لحليم بركات الى غربة المثقف العربي عن مجتمعه وتعطيل خبراته، وافتقار المؤسسات الحديثة الى توجيه الشباب. وارجعتها رواية «الكابوس» لامين شزار الى ابتعاد المسلمين عن دينهم. اما الروايات التي غلبت عليها الرؤية الواقعية الاشتراكية فهي اقل من سابقتها، لكنها اعمق ومنها رواية «طواحين بيروت» لتوفيق يوسف عواد، و«الثلج يأتي من النافذة» و«الشمس في يوم غائم» لحنا مينه وغيرها.

ونخلص الى القول ان الواقعية في الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ظهرت في الثلاثينات، كاتجاه ما لبث ان تحول الى تيار في الخمسينات. واذا كان الروائيون العرب حاولوا مواجهة الواقع وارتبطت اعمالهم بمشكلات المجتمع، فان الشكل الغني لهذه الروايات ظل متأثراً بالثقافة الفرنسية او عبرها في كل من سوريا ولبنان، وبالثقافة الانكليزية او عبرها في فلسطين والاردن. وبالإضافة الى ذلك فإن الروايات التي غلبت عليها الرؤية الواقعية النقدية سجلت تطوراً ملحوظاً اذا ما قيست بمرحلة البدايات، وسيطرت الموضوعات السياسية على معظم النتاج الروائي. في حين ان الروايات التي غلبت عليها الرؤية الواقعية الاشتراكية بقيت قليلة جداً. والملاحظ ان الروايات الواقعية التي كتبت بعد النكسة شهدت تطوراً فنياً ملحوظاً في الروايات الواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، غير ان لكل تيار سماته المميزة. ففي الوقت الذي استقطب موضوع نكسة حزيران وانعكاساتها روايات الواقعية النقدية، استمر كتاب الواقعية الاشتراكية في تصوير صراع الطبقات، وتركيز الضوء على طبقات السفح والاشادة بطولاتها في التصدي للمستعمرين والاقطاعيين وحلفائهم. واذا كان كتاب الواقعية النقدية قد حققوا مزيداً من الاقبال على بعض اساليب السرد المعاصرة، وحاول بعضهم التمرد جزئياً على الحبكة التقليدية. فان معظم كتاب الواقعية الاشتراكية أعرضوا عن توظيف مثل هذه الأساليب في رواياتهم بصورة فعالة.

وبعد يمكن القول ان الواقعية الشامية تفردت بشخصية مستقلة تميزها عن الواقعية الاوروبية او الواقعية الاشتراكية في روسيا وغيرها. وما حققته من تطور فني يعد طفيفاً اذا ما قيس بما حققته الواقعية في مصر مثلاً، اذ لم يستطع احد من كتاب الواقعية الشامية ان يصل الى المستوى الذي حققه نجيب محفوظ او بلزاك او غوركي او غيرهم من اعلام الواقعية. ولكي نسمو الواقعية العربية الى مستوى الواقعية الاشتراكية العالمية، لا بدّ للأديب من الالتزام الفكري، او الانصهار الكلي في التجربة الاشتراكية فكراً وتجربة ومعاناة. فالرجل كما يقول حسين مروة « لو حبل وولد لكان تصويره لآلام المخاض أدق وأصدق »، وهذا لم يتيسر له كما لم يتيسر التجربة الاشتراكية الحية في العالم العربي، وهذا قد يفسر بعض التقصير في هذا المجال.

المراجع

- 1 - ادريس (سهيل) «محاضرات عن القصة في لبنان»، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة 1957 م
- 2 - ارثون (هنري). «الجمالية الماركسية» ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيروت 1982 م
- 3 - اسماعيل (عز الدين). «الادب وفنونه» دار الفكر العربي، القاهرة 1958 م
- 4 - بدر (عباس المحسن). «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف القاهرة 1963 م
- 5 - بدر (عبد المحسن). «الرؤية والاداءة: نجيب محفوظ دار التنوير، بيروت 1985 م
- 6 - بدر (حلمي) «الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر» 1981 م

-
- 7- تيغيم (فيليب فان). « المذاهب الأدبية الكبرى»، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، 1983 م
 - 8- حقي (يحيى). « فجر القصة الحديثة» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975 م
 - 9- خضر (عباس). « الواقعية في الادب»، وزارة الثقافة والإرشاد مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية بغداد 1967 م
 - 10- صليبا (جميل). « الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام»، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة 1985 م
 - 11- عاصي (ميشال) « الفن والادب» منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، 1970 م
 - 12- عباس (احسان) « فن الشعر»، دار الثقافة، بيروت، لا تاريخ
 - 13- غارودي (روجيه) « واقعية بلا ضفاف»، ترجمة حليم طوسون، دار العربي، القاهرة ، 1968 م
 - 14- الفيومي (ابراهيم) « الواقعية في الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام » دار الفكر، عمان 1983 م
 - 15- لوكاش (جورج) «معنى الواقعية المعاصرة» ترجمة أمين العوطي، دار المعارف، القاهرة، 1971 .
 - 16- لوكاش (جورج) « دراسات في الواقعية » ترجمة نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، 1972 م
 - 71 - لوكاش (جورج) « دراسات في الواقعية الأوروبية المعاصرة» ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1972 م .